

La Filiation de Baudelaire à Rimbaud

Marcel-A. Ruff

Volume 1, numéro 1, avril 1968

Baudelaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500004ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500004ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ruff, M.-A. (1968). La Filiation de Baudelaire à Rimbaud. *Études littéraires*, 1(1), 67–82. <https://doi.org/10.7202/500004ar>

LA FILIATION DE BAUDELAIRE À RIMBAUD *

marcel-a. ruff

Le terme de filiation que j'ai adopté, faute de mieux, parce que je n'en trouvais pas de plus précis, en réalité n'est pas exact. Il faut comprendre par là seulement que je vais essayer d'étudier dans quelle mesure Rimbaud fait suite à Baudelaire. Je crois que c'est à peu près tout ce qu'on peut dire et qu'il serait abusif de charger Baudelaire de la paternité de Rimbaud. D'autre part, le seul fait que je dois vous parler de la filiation de Baudelaire à Rimbaud signifie aussi que j'aurai à vous préciser les limites de cette filiation. Si Rimbaud fait suite à Baudelaire d'une certaine façon, il y a cependant de très grandes différences : Rimbaud s'écarte de la voie que Baudelaire avait ouverte.

Il faut peut-être rappeler d'abord ce qui n'est pas vraiment une filiation, mais un hommage, une marque — des marques, plutôt — d'admiration de la part de Rimbaud ; et ces marques, nous pouvons les relever dès la première production poétique de Rimbaud qui nous soit parvenue, c'est-à-dire *les Étrennes des orphelins*, publiées au début de 1870, au mois de janvier, au moment où son auteur n'avait encore que quinze ans. C'est un poème où le jeune Rimbaud marque, volontairement ou non, son admiration pour plusieurs poètes, mais en particulier pour Baudelaire, lorsqu'il écrit par exemple :

**Et la nouvelle Année, à la suite brumeuse,
Laisant traîner les plis de sa robe neigeuse,
Sourit avec des pleurs, et chante en grelottant ...¹**

* Texte d'une conférence prononcée lors du colloque sur Baudelaire à la Pennsylvania State University, en novembre 1967 (N. D. L. R.).

¹ Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 37.

Il est difficile de ne pas y voir un souvenir vague, une réminiscence du sonnet *Recueillement* :

**... Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées².**

Il y a aussi un hémistiche complet de Rimbaud : «... en se frottant les yeux», qui est emprunté purement et simplement au *Crépuscule du matin* de Baudelaire :

Et le sombre Paris, en se frottant les yeux [...] ³

Je ne voudrais pas m'attarder trop longtemps sur ces rapprochements. Il y en a un assez grand nombre un peu partout dans l'œuvre de Rimbaud prouvant qu'il avait beaucoup lu Baudelaire et qu'il en était véritablement imprégné. Je ne mentionnerai pas pour le moment le rapprochement que l'on a fait bien souvent entre le sonnet des *Voyelles* de Rimbaud et celui des *Correspondances*. Je le réserve pour un peu plus loin parce que, s'il y a en effet un rapprochement à faire, c'en est un qui servira en même temps à mesurer la distance qui sépare Rimbaud de Baudelaire. Je terminerai par celui que l'on peut faire dans un de ses derniers écrits, l'une des *Illuminations*, — il y a eu beaucoup de discussions sur la date des *Illuminations*, mais je crois qu'il convient finalement de se rallier à la thèse de mon vieil ami Henri de Bouillane de Lacoste, pour d'autres raisons peut-être que les siennes, et de conclure qu'effectivement les *Illuminations* dans leur plus grande partie sont presque sûrement postérieures à la *Saison en enfer* et représentent le sommet en même temps que le point final de l'œuvre littéraire de Rimbaud. Dans une des *Illuminations* donc, une des plus belles, *Enfance I*, on trouve cette phrase un peu énigmatique :

Quel ennui, l'heure du « cher corps » et « cher cœur » ⁴ !

Énigmatique parce que Rimbaud a mis des guillemets à « cher corps » et à « cher cœur ». Il m'a donc paru là qu'il faisait une

² Baudelaire, *les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 174.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ Rimbaud, *les Illuminations*, O. c., p. 176.

citation, et elle ne peut être qu'une citation de Baudelaire empruntée au *Balcon* :

**Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux⁵ ?**

Évidemment la seconde partie n'est pas tout à fait identique à la citation de Rimbaud, mais je crois que cette allusion au « cher corps » et au « cher cœur » ne peut viser que Baudelaire. J'ajoute qu'elle est ambiguë ; c'est-à-dire qu'ici, il n'est pas certain que ce soit une marque d'admiration puisque Rimbaud dit : « QUEL EN-NUI, l'heure du < cher corps > et < cher cœur > ». En effet, je crois que, sans tenter de critiquer Baudelaire directement, il répudie une certaine sentimentalité qu'il fait remonter à lui. Ces rapprochements, il est nécessaire de les rappeler si on veut bien marquer tous les liens qui relient Rimbaud à Baudelaire. Mais jusqu'à présent, ils ne peuvent guère correspondre qu'à de l'admiration. Rimbaud, nous le savons, en a eu beaucoup pour Baudelaire ; nous verrons tout à l'heure les termes qu'il emploie et par lesquels il place Baudelaire au premier rang de tous les poètes. Mais jusqu'à présent, nous n'avons encore une fois que des symptômes d'admiration, une espèce d'hommage, un peu comme on trouve dans les *Poèmes saturniens* de Verlaine des hommages à tous les poètes qu'il admire à ce moment-là, c'est-à-dire des imitations. Chez Rimbaud, ce ne sont pas des imitations mais des clins d'œil, des allusions. Il y a un peu plus, il y a des questions de technique poétique comme on dit aujourd'hui — Baudelaire appelait cela « le métier », mais aujourd'hui on parle de technique, parce que la technique a tout envahi.

Ici encore on se trouve arrêté dès le premier poème que je citais tout à l'heure : *les Étrennes des orphelins*, où l'on rencontre ce vers apparemment boiteux :

Ah ! quel beau matin, que ce matin des étrennes⁶ !

Cet alexandrin devrait, selon les règles classiques, comporter un arrêt, ou un accent tout au moins à la sixième syllabe. Or la sixième syllabe, c'est la conjonction « *que* ». C'est donc un vers qui, selon Boileau, est mal construit ; et j'ajouterai que si, dès le XVII^e siècle, des poètes aussi différents que La Fontaine, Molière,

⁵ Baudelaire, *O. c.*, p. 35.

⁶ Rimbaud, *O. c.*, p. 38.

Corneille et Racine ont quelquefois adopté un rythme qui n'est pas tout à fait symétrique, jamais ils ne se permettaient de placer à la césure, qui est le second accent du vers, une syllabe non accentuée, comme l'est la conjonction «*que*», qui ne peut pas être séparée de ce qui la suit. Est-ce tout simplement une maladresse de très jeune apprenti en poésie comme l'était alors Rimbaud ? On pourrait évidemment le supposer, mais ce qui écarte cette hypothèse, c'est que dans les poèmes suivants, on rencontre tantôt un, tantôt deux vers rythmés de cette façon anormale, irrégulière, et qu'au lieu de disparaître avec l'acquisition de ce fameux métier, de la technique, au contraire ces vers irréguliers se multiplient au point que, après le mois de mai 1871, qui me paraît marquer un tournant dans la pensée et l'œuvre de Rimbaud, on trouve jusqu'à cinq, six et sept vers de ce genre dans un seul poème quelquefois. Or, à la fin de 1865, un très jeune poète de vingt et un ans tout à fait inconnu, qui s'appelait Paul Verlaine, publia une série de trois articles qui sont une étude enthousiaste sur Baudelaire. C'est même, en France, la première étude importante consacrée à l'auteur des *Fleurs du Mal*. Dans cette étude, Verlaine faisait la remarque suivante :

« Baudelaire est, je crois le premier en France qui ait osé des vers comme ceux-ci :

**... Pour entendre un de ces concerts riches de cuivres
... Exaspérés comme un ivrogne qui voit double⁷. »**

Ce sont encore des vers complètement irréguliers parce que, là aussi, l'accent de la césure porte sur une syllabe impossible à accentuer. Baudelaire écrivit au moins une quinzaine de vers de ce genre. Par conséquent, chez lui, c'était prémédité, voulu ; c'était une façon de modifier le rythme du vers et de produire un effet inattendu sur le lecteur. Rimbaud n'a probablement pas lu ces articles ; ils avaient paru à la toute fin de 1865 et au début de 1866, sans être bientôt réimprimés. Il est peu vraisemblable que Rimbaud, alors âgé de onze ans, ait pu lire la revue *l'Art* qui paraissait à Paris et ne devait pas pénétrer jusqu'à Charleville. Mais il n'est pas impossible du tout qu'il ait trouvé cela tout seul. Verlaine avait vingt et un ans lui-même quand il fit cette remarque sur Baudelaire, et personne d'autre ne l'avait faite avant lui. C'est que Verlaine, en véritable poète, avait le sens du rythme et remarquait ces détails qui échappent quelquefois aux critiques. Si bien que ce sont les

⁷ Paul Verlaine, « Charles Baudelaire », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, le Club du meilleur livre, 1959, p. 67.

vrais poètes qui, même sans expérience, savent déceler ces détails techniques ; d'ailleurs, nous en avons la preuve avec Rimbaud qui a fait une remarque du même genre sur Verlaine, qui, lui, avait pris modèle sur Baudelaire. Ceux qui connaissent un peu l'œuvre de Rimbaud et sa correspondance, savent que dans une lettre à son professeur Georges Izambard il lui signale, en 1870, c'est-à-dire à l'âge de seize ans, le livre des *Fêtes galantes*, le recueil de poèmes que Verlaine venait de publier : « C'est fort bizarre, très drôle ; mais vraiment, c'est adorable. » Et il ajoute :

**« Parfois de fortes licences : ainsi,
Et la tigresse épou – vantable d'Hyrkanie⁸. »**

C'est en effet un vers des *Fêtes galantes*, et un vers irrégulier, encore plus que ceux de Baudelaire, qui respectait tout au moins pour les yeux la césure ; c'est-à-dire que s'il plaçait une syllabe non accentuée, *que, un, ces*, des adjectifs démonstratifs, des articles, il y avait tout de même pour les yeux un blanc après cette syllabe. Tandis que Verlaine a placé un grand mot de quatre syllabes, à cheval pour ainsi dire sur les deux hémistiches. Eh bien, là aussi, Rimbaud, à ma connaissance, est le seul qui ait fait cette remarque, et pourtant, en France, on est très minutieux et tâtilon sur les questions de grammaire et aussi sur les questions de versification. Plus aujourd'hui, bien entendu, puisque la versification a repris toute liberté, mais tant que le vers libre n'existait pas, on surveillait de très près la régularité des vers. Rimbaud a remarqué tout de suite cette différence. Ceci nous amène à penser qu'en adoptant le vers irrégulier, brisé de Baudelaire, il savait ce qu'il faisait, et suivait en somme une voie ouverte par Baudelaire. C'est peut-être un peu plus que de l'admiration, parce que c'est l'adoption de certains principes poétiques.

Nous arrivons précisément au sujet principal : la poétique ; non plus seulement la poétique en tant que métier, en tant que technique, mais fonction de la poésie. Ici, nous allons trouver des points de rapprochement, de recoupement très importants, mais chaque fois, je serai obligé en même temps de montrer que si Rimbaud suit Baudelaire un moment, il prend ensuite une direction différente.

Il y a d'abord la question même du langage. Elle pourrait nous entraîner très loin et je me contenterai de la résumer. Baudelaire, à propos du langage, a employé des expressions qui ont fait

⁸ Rimbaud, lettre à Georges Izambard, 25 août 1870, *O. c.*, p. 259.

fortune. Il a parlé de « sorcellerie évocatoire » et de « magie suggestive », c'est-à-dire qu'il a attribué au langage poétique une puissance mystérieuse. On pourrait répondre que tous les poètes sont des sorciers ou des magiciens ; et c'est vrai, tout au moins pour les véritables poètes, même s'ils ne l'ont pas dit ; mais précisément, il y a une différence quand ils le disent. Il est important que Baudelaire ait ouvertement professé et proféré cette puissance magique du langage. Et cela, il l'a compris très jeune, car dès un de ses premiers articles, un article de critique, pas très aimable, il reprochait à son camarade L. de Senneville — qui ne lui a jamais pardonné — d'ignorer « les effets qu'on peut tirer d'un certain nombre de mots, diversement combinés⁹ ».

Si l'on s'attarde à étudier l'œuvre poétique de Baudelaire et qu'on essaie de comprendre ce qu'il y a de nouveau, de surprenant dans cette poésie par rapport aux poètes, même les plus grands, qui le précédaient ou qui étaient ses contemporains, il est certain qu'on ne peut pas se flatter de trouver son secret. Son secret, c'est son génie. Mais on peut tout de même se rendre compte que ce qui donne à cette poésie un caractère particulier, insolite, c'est que l'élément poétique vient du langage, plus encore que de la versification et du rythme ou des combinaisons habituelles, des rimes, etc. C'est la puissance poétique du langage que Baudelaire exploite, cette espèce de charge poétique qu'il y a dans les mots, mais qui reste inconnue, qui reste ensevelie en eux si celui qui s'en sert n'est pas capable de l'en tirer. Tous les grands écrivains ont ce pouvoir. Je ne veux pas dire du tout que Baudelaire ait été le premier à écrire de cette façon, mais il est peut-être le premier poète qui ait donné à cet élément la première place dans sa poésie. La poésie de Baudelaire est essentiellement poésie du langage et de ses mots.

Or Rimbaud en a dit presque autant. Dans sa fameuse lettre à Demeny du 15 mai 1871, qu'on appelle la *Lettre du Voyant*, il écrit ceci : « Trouver une langue [...]. Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la Pensée et tirant¹⁰. » J'ai mis l'accent sur ces trois mots, *parfums, sons, couleurs*, parce que c'est précisément une référence directe à Baudelaire (« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »). En les écrivant Rimbaud pense à Baudelaire. Ce n'est pas un rapprochement arbitraire que nous faisons ici. Rimbaud, comme Baudelaire, a compris que le poète doit se faire une langue poétique. Mais ces trois mots, *parfums, sons, couleurs*, nous renvoient, même si nous ne le voulons pas, au sonnet des *Correspon-*

⁹ Baudelaire, *Prométhée délivré*, par L. de Senneville, O. c., p. 598.

¹⁰ Rimbaud, O. c., p. 271.

dances d'où ils sont tirés. Et c'est ici qu'il faut dire quelques mots de la question des *Correspondances* et des *Voyelles*.

Jusqu'à présent, nous n'avons eu que des rapprochements pour ainsi dire concluants, et nous voyons que, même sur la question de la langue, Rimbaud est en somme d'accord avec Baudelaire. Le sonnet des *Voyelles* est-il une application du principe des *Correspondances*, comme on le dit assez généralement? Il n'est pas sans lien avec ce sonnet et il est fort possible même que ce sonnet soit effectivement le point de départ des *Voyelles*. Mais il me semble que nous avons là deux perspectives tout à fait différentes. Le sonnet des *Correspondances* présente le système des synesthésies, c'est-à-dire des correspondances entre sensations. Mais les synesthésies, ce n'est que l'application, l'illustration du thème central des correspondances, qui est un thème mystique. D'ailleurs, Baudelaire lui-même, dans un autre texte très postérieur, fait allusion à « la mystique de la correspondance ». Pour lui, c'est en effet une mystique, et le sonnet des *Correspondances* commence d'une façon tout à fait solennelle — j'allais dire « solennelle et mystique », parce que c'est encore une expression de Baudelaire, mais dans un autre poème — façon tout à fait solennelle et pour ainsi dire religieuse : « La Nature est un temple ...¹¹ ». Dans le deuxième quatrain, il fait allusion à la théorie de l'unité et de l'analogie universelle, qui est également une théorie mystique. Pour Baudelaire, les correspondances sont un élément d'une mystique selon laquelle le monde visible est dans son ensemble un reflet du monde invisible. C'est la mystique de Swedenborg que connaissait bien Baudelaire puisque dans *la Fanfarlo*, œuvre de jeunesse, son héros Samuel Cramer a les œuvres de Swedenborg sur sa table de chevet. Je ne dis pas que Baudelaire, comme Balzac, se soit converti au swedenborgisme, c'est seulement un intérêt qu'il prend à cette mystique. Mais il est certain que tout se correspond dans le monde, et correspond aussi à un autre monde en même temps. C'est pour cela qu'il y a des correspondances entre les parfums, les couleurs et les sons, qui se rejoignent pour ainsi dire dans l'univers invisible. Voilà le sens profond du sonnet des *Correspondances* et je n'ai même pas besoin maintenant de développer beaucoup pour ajouter qu'il n'y a absolument rien de cette mystique dans le sonnet des *Voyelles*.

Rimbaud était peut-être un « mystique à l'état sauvage », comme l'a dit Claudel, et il avait peut-être en lui un tempérament de mystique comme Flaubert qui était cependant totalement incroyant. Son sonnet des *Voyelles*, d'ailleurs, n'illustre pas vraiment le principe des correspondances, car c'est plutôt un jeu ; un

¹¹ Baudelaire, *les Fleurs du Mal*, O. c., p. 11.

jeu de très grand virtuose, mais un jeu, un exercice poétique sur la puissance suggestive qu'a pour lui, au moment où il écrit son poème, telle ou telle voyelle. Je dis au moment où il écrit son poème, car rien ne prouve que, un an plus tard, il aurait attribué les mêmes couleurs aux voyelles. Rimbaud, Verlaine a absolument raison de le dire, n'attachait aucune importance métaphysique ou scientifique à ce sonnet des *Voyelles*. Dans ce jeu on ne sait même pas si les formes des voyelles ne comptent pas autant que leurs sons. Il y a des commentateurs qui interprètent le sonnet des voyelles d'après la forme des lettres, et même, en les mettant dans tous les sens, ces lettres, en les mettant horizontalement ou même la tête en bas, quelquefois, pour arriver à trouver des analogies entre la voyelle et les images qu'elle a suggérées à Rimbaud. On le voit facilement, Rimbaud ici ne suit pas Baudelaire.

Il y a autre chose : il y a la question de la *modernité*. Baudelaire, dès le *Salon de 1845*, invitait les artistes à exprimer « l'héroïsme de la vie moderne¹² » ; dans son *Salon de 1846*, il revient à la charge avec tout un chapitre sur l'*Héroïsme de la vie moderne*, et, à la dernière grande étude qu'il ait écrite, celle que lui a inspirée le peintre et dessinateur Constantin Guys, il a donné pour titre : *la Peinture de la Vie moderne*, dont un chapitre entier est consacré à la *modernité*¹³. C'est à tel point que quelquefois on lui attribue même la création de ce mot. En réalité, il est probable qu'il existait déjà depuis peu de temps mais était encore peu répandu. Baudelaire l'a adopté et lui a donné en somme sa véritable personnalité. Il pense donc que l'art doit être moderne. Vous connaissez la phrase d'*Une saison en enfer* : « Il faut être absolument moderne¹⁴. » Voilà un rapprochement qui nous frappe et qui paraît presque décisif. Pourtant, c'est là aussi que nous allons voir les limites de cette filiation. Si nous regardons les choses de plus près, nous découvrons que, pour Baudelaire, la *modernité*, c'est un chapitre d'esthétique : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable¹⁵. »

Si maintenant nous essayons de comprendre ce que Rimbaud voulait dire, en lisant attentivement, en particulier, les deux lettres du 13 et du 15 mai 1871, qui sont toutes les deux des *Lettres du Voyant*, nous constatons qu'il définit le rôle du poète :

¹² O. c., p. 866.

¹³ O. c., pp. 1163-1166.

¹⁴ Rimbaud, *Une saison en enfer*, p. 243.

¹⁵ Baudelaire, *le Peintre de la vie moderne*, O. c., p. 1163.

« Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: il donnerait plus — que la formule de sa pensée, que l'annotation *de sa marche au Progrès!* Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès!* Cet avenir sera matérialiste [...]. L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action; elle *sera en avant*¹⁶. »

Donc, pour Rimbaud, être *moderne*, c'est être un *multiplicateur de progrès*, c'est être *en avant*. (Remarquez qu'*Une saison en enfer* ne coïncide pas exactement avec les *Lettres du Voyant*, il s'en faut même — mais sur ce point je ne crois pas qu'il y ait eu de différence, de divergence dans la pensée de Rimbaud.)

Baudelaire, pendant une période de sa vie, entre 1848 et 1852, période très chargée d'événements politiques — double révolution de 1848, échec de cette révolution, deuxième République, coup d'État de Napoléon III —, s'est mêlé à cette politique. Il a été militant, il s'est battu dans les rues en février, en juin 1848 et de nouveau le 2 décembre au moment du coup d'État. Il a été révolutionnaire, il a été républicain, il a été anti-bonapartiste. Durant cette période, il a fléchi sa position à l'égard de l'art et de la poésie. Il a considéré que l'artiste et le poète devaient *s'incarner*; comme il le dit, « tout poète véritable doit être une incarnation¹⁷ », et doit exprimer les pensées de son temps, même si la forme en souffre un peu. Sur ce point, par conséquent, si on le limitait à cette période, il ne serait pas trop éloigné de Rimbaud; mais cela n'a été qu'un moment dans la pensée de Baudelaire: après le coup d'État, il déclare lui-même qu'il est « dépolitiqué ». Non seulement il ne prend plus part à la politique mais il se replie pour ainsi dire sur l'art, peut-être entraîné davantage aussi à ce moment-là par la lecture d'Edgar Poe. Car, comme l'a établi notre éminent collègue et ami William Bandy, c'est en 1852 seulement que Baudelaire a pris connaissance des poèmes et des écrits théoriques d'Edgar Poe. Il y aurait beaucoup à dire sur la sincérité d'Edgar Poe dans le texte *Philosophy of composition*, que Baudelaire a traduit sous le titre *Genèse d'un poème*. Baudelaire lui-même ne s'y est pas trompé d'ailleurs; mais malgré cela, il est certain qu'à partir de cette date, il revient — car au début c'était un peu sa position — à l'idée que la poésie et l'art ne doivent absolument pas expliquer, enseigner, développer quoi que ce soit: ni politique, bien entendu,

¹⁶ Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *O. c.*, pp. 271-272.

¹⁷ Baudelaire, *Pierre Dupont*, *O. c.*, p. 606.

ni morale, ni philosophie, ni même passion. L'auteur des *Fleurs du Mal* se trouve donc tout à fait séparé de Rimbaud sur ce point et sur la question du progrès même.

Baudelaire a écrit des pages violentes contre l'idée de progrès, non pas contre le progrès matériel qui peut avoir son intérêt pratique, mais contre l'idée que ce progrès matériel ou industriel constitue un véritable progrès. Pour lui c'est tout ce qu'on voudra, mais ce n'est pas le progrès : « Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même¹⁸. » Voilà sa position. La modernité à laquelle il continue d'être attaché pour des raisons esthétiques n'est donc pas du tout la même que celle de Rimbaud.

À cette question est liée aussi la question de la nature. La position de Baudelaire a été souvent mal présentée, en particulier par notre célèbre collègue Jean-Paul Sartre qui prétend que la nature ennue Baudelaire. Pas du tout ! C'est une question beaucoup plus complexe et plus profonde. Baudelaire est aussi sensible à la nature que tout autre poète, et il l'a prouvé cent fois dans son œuvre. Seulement la nature par elle-même n'est pas un thème pour l'artiste. Voilà ce que pense Baudelaire. La nature peut être utilisée par l'artiste ; elle doit l'être même, mais par rapport à l'homme : « ... Tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste¹⁹. » Attention, ce n'est pas la formule d'Amiel : « Un paysage est un état de l'âme ». Pour Baudelaire, c'est l'inverse : l'âme est un paysage.

Vous êtes un beau ciel d'automne ! clair et rose²⁰,

voilà ce qu'il dira à une femme, mais il ne dira pas au ciel d'automne qu'il le fait penser à une femme. Chez lui, tout se rattache à l'homme, à l'être humain ; et même quand il évoque la nature, bien souvent, son terme de comparaison est quelque chose d'humain, tandis que, généralement, les poètes comparent les choses humaines à la nature. L'habitude, chez les écrivains et les poètes, c'est de dire, par exemple, qu'une cathédrale évoque l'image d'une forêt. Mais Baudelaire écrit :

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales²¹.

¹⁸ *Mon cœur mis à nu*, O. c., p. 1276.

¹⁹ Baudelaire, *Salon de 1859*, O. c., p. 1076.

²⁰ *Causerie*, O. c., p. 54.

²¹ *Obsession*, O. c., p. 71.

Vous voyez combien c'est différent.

Chez Rimbaud, on a un peu l'impression qu'il y a quelque chose de voisin. Un poème, retrouvé en 1925 dans une lettre à Banville et intitulé *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, a donné prise à toutes sortes d'interprétations. Rimbaud a l'air de s'y moquer des poètes qui parlent trop des fleurs et uniquement du point de vue poétique :

**De tes noirs Poèmes,— Jongleur !
Blancs, verts, et rouges dioptriques,
Que s'évadent d'étranges fleurs
Et des papillons électriques !
Voilà ! c'est le Siècle d'enfer !
Et les poteaux télégraphiques
Vont orner,— lyre aux chants de fer,
Tes omoplates magnifiques !
Surtout, rime une version
Sur le mal des pommes de terre !
— Et, pour la composition
De Poèmes pleins de mystère
Qu'on doive lire de Tréguier
À Paramaribo, rachète
Des Tomes de Monsieur Figuier,
— Illustrés ! — chez Monsieur Hachette²² !**

Il invite le poète à se documenter, à apprendre quelque chose, la botanique même, avant d'écrire des poèmes sur les fleurs. Cela présente une analogie apparente avec l'attitude de Baudelaire qui est assez ironique aussi à l'égard des amateurs de paysages. Dans un recueil collectif intitulé *Fontainebleau*, publié en 1855 et pour lequel on avait demandé sa collaboration, Baudelaire a envoyé deux poèmes qui n'étaient d'ailleurs pas inédits, les deux *Crépuscules*, plus deux poèmes en prose qui, eux, étaient inédits, et même sont les deux premiers poèmes en prose que Baudelaire ait publiés. Baudelaire n'a donc pas refusé sa collaboration, mais il a ajouté une lettre pour être imprimée en tête de son envoi. Et dans cette lettre adressée à un ami qui s'appelait Desnoyers, il écrit :

« Mon cher Desnoyers, vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la *Nature*, n'est-ce pas ?

²² Rimbaud, *O. c.*, pp. 99-100.

sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes,— le soleil, sans doute? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière Religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel*, je ne sais quoi de *shocking*²³.»

Évidemment, il faut tenir compte des habitudes de Baudelaire, de sa façon sarcastique de s'exprimer. Ce n'est pas en apparence tellement éloigné de Rimbaud, mais là encore, nous sommes obligés de marquer la différence, qui est importante. Si Baudelaire refuse la nature comme thème unique de l'artiste, s'il refuse même au peintre le paysagisme, c'est pour des raisons de spiritualité, comme il le dit dans ce passage: «pour tout être *spirituel* ...» Ce qui compte pour le poète et l'artiste aux yeux de Baudelaire, c'est l'homme, c'est le destin de l'homme et la nature est associée au destin de l'homme; mais si l'on détache l'homme de la nature, la nature ne mérite plus d'être traitée par l'artiste.

Pour Rimbaud il n'en est rien. Quand Baudelaire a voulu se séparer du réalisme, il a préparé quelques notes pour un article, où l'on trouve ceci: «La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*²⁴.» Voilà pourquoi il répudiait le réalisme qui, lui, s'en tient à ce monde-ci. De même pour la nature. Par conséquent, ce qui l'empêche d'admettre la nature comme thème de l'art, comme thème unique, exclusif de l'art, c'est que la nature ne participe pas directement à la spiritualité, qu'elle est un élément, qu'elle enveloppe la spiritualité de l'homme, mais la spiritualité, c'est l'homme. Pour Rimbaud, je suis obligé de dire qu'il n'en est absolument rien, et que Rimbaud aime, lui, la nature directement pour elle-même. Un de ses premiers poèmes, *Sensation* (qui ne compte que huit vers), est déjà un cri d'admiration et d'enthousiasme fiévreux pour la nature. La nature est inséparable de son œuvre. Tout se ramène à la nature et à la vie naturelle, mais sans rien au delà. Pour Rimbaud, il n'y a pas cet autre monde dont parle Baudelaire. C'est la nature qui est une source de joie, et même aussi un champ d'action comme il l'explique dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*.

Et enfin nous arrivons au point central: la question du *voyant*. Dans sa fameuse lettre, Rimbaud écrit:

²³ Baudelaire, *O. c.*, p. 1543 (notes).

²⁴ *Puisque réalisme il y a*, *O. c.*, p. 637.

« Les seconds romantiques sont très *voyants* : Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu²⁵. »

Voilà évidemment des termes qui montrent une très grande admiration et en même temps qui annexent Baudelaire, pour ainsi dire, à la théorie du *Voyant*. Cette théorie, il est fort possible que Rimbaud l'ait partiellement empruntée à Baudelaire lui-même. Dans la lettre du *Voyant*, il dit que le *Voyant* doit se faire « l'âme monstrueuse » :

« ... Il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. [...] Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*²⁶. »

Or, dans *la Fanfarlo*, dont je citais tout à l'heure une expression, cette nouvelle publiée par Baudelaire en 1847, mais qui avait été réimprimée en 1869 dans les *Œuvres complètes*, et que par conséquent Rimbaud avait certainement lue, le héros, Samuel Cramer, est un poète ; il a écrit un recueil de poèmes qui s'appelle *les Orfraies*. Les poèmes — on ne les connaît pas, bien entendu — sont censés être assez effrayants, ceux dont Baudelaire avait la réputation d'être l'auteur précisément à ce moment-là. Une dame de ses amies, une amie d'enfance, le lui reproche et il lui répond :

« Madame, plaignez-moi, ou plutôt plaignez-nous, car j'ai beaucoup de frères de ma sorte [...]. Nous nous sommes tellement appliqués à sophistiquer notre cœur, nous avons tant abusé du microscope pour étudier les hideuses excroissances et les honteuses verrues dont il est couvert, et que nous grossissons à plaisir, qu'il est impossible que nous parlions le langage des autres hommes. Ils vivent pour vivre, et nous, hélas ! nous vivons pour savoir. Tout le mystère est là²⁷. »

²⁵ Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *O. C.*, p. 273.

²⁶ *Ibid.*, p. 270.

²⁷ Baudelaire, *la Fanfarlo*, *O. c.*, pp. 491-492.

Baudelaire a donc aussi déjà une théorie du *Voyant*. Il y a un parallélisme évident entre ces deux positions, mais est-ce que cela veut dire que la théorie est la même ? Je ne crois pas. Rimbaud semble avoir eu conscience qu'il empruntait là une idée de Baudelaire. Mais là encore, chez Baudelaire, il s'agit surtout d'un aspect esthétique de la question, tandis que pour Rimbaud, c'est tout autre chose ; Rimbaud attribue au poète un rôle infiniment important dans la vie sociale des hommes. Rimbaud est certainement beaucoup plus obsédé qu'on ne l'imagine par les questions politiques et sociales, et je crois que son œuvre s'éclaire par les événements politiques et sociaux dont il a été le contemporain.

On pourrait dire aussi que la révolte et la malédiction sont des éléments communs à Baudelaire et Rimbaud. Baudelaire a écrit le poème *Bénédiction* qui comporte, en même temps, une malédiction. Il a aussi confié à sa mère en 1854 : « En somme, je crois que ma vie a été damnée dès le commencement et qu'elle l'est *pour toujours*²⁸. » Rimbaud, dans une lettre de 1871 écrit : « ... Je suis condamné, dès toujours, pour jamais²⁹. » Il y a là des recoupements très saisissants ; même l'appel à Satan, qu'on trouve chez Baudelaire, on le trouve aussi chez Rimbaud : « Respectez le maudit suprême aux nuits sanglantes ». Cependant, là encore, il faut voir les choses dans l'ensemble et se rendre compte que, si Baudelaire s'est cru damné ou a craint d'être damné, s'il a invoqué Satan, c'est à certains moments de sa vie, mais qu'il s'est souvent repris, et il a alors une attitude assez différente. Dans le poème *Bénédiction*, il s'adresse à Dieu en lui disant :

**Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés³⁰.**

À ce moment-là, par conséquent, il n'est plus révolté contre le mal et même il admet que le mal joue un rôle bienfaisant et que le mal est précisément ce qui purifie l'homme.

Absolument rien de cela chez Rimbaud. Rimbaud est exaspéré surtout par l'humanité qui l'entoure, c'est-à-dire par l'état de la société, il renie la société où il se trouve et il la maudit. Mais son appel à Satan est purement littéraire et théorique. Il ne croit pas à Satan malgré la *Nuit de l'enfer* et la *Saison en enfer*. C'est un enfer

²⁸ *Correspondance générale*, recueillie, classée et annotée par J. Crépet, t. I, Paris, Conard, 1947, p. 317.

²⁹ Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 17 avril 1871, *O. c.*, p. 265.

³⁰ Baudelaire, *O. c.*, p. 9.

d'un caractère très différent, purement intérieur et pour ainsi dire fictif. Il y a donc là aussi un recoupement, et en même temps une divergence. On pourrait dire en reprenant le mot célèbre : « Ils sont très proches l'un de l'autre, ils ne sont séparés que par un abîme ». Cependant, je ne terminerai pas sur cette remarque qui a l'air de réfuter tout ce que je viens de dire et de réfuter même le titre de cette causerie, *Filiation*, puisque maintenant je montre que le fils renie son père, en somme.

Il y a en effet un dernier point, capital celui-là, du point de vue de l'histoire de la poésie tout au moins, où Baudelaire et Rimbaud se rejoignent complètement. C'est que, pour l'un comme pour l'autre, la poésie n'est pas une fin en elle-même. La poésie ne vaut que par l'action qu'elle exerce. Elle a une fonction, un rôle ; ce n'est pas un objet d'art, ni pour Baudelaire ni pour Rimbaud. C'est un acte du poète, de l'artiste, et c'est en même temps une action exercée sur le lecteur.

Vous vous rappelez la dernière strophe des *Phares* de Baudelaire :

**Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité³¹ !**

C'est là, pour Baudelaire, l'explication de l'art. Toutes les premières strophes de ce poème évoquent les œuvres de grands artistes du passé, des œuvres contradictoires, dont les unes sont, comme il le dit dans les dernières strophes, extase ou malédiction, blasphème ou *Te Deum*, c'est-à-dire action de grâces envers Dieu. Mais, quelle que soit la forme prise, l'œuvre d'art est le témoignage de l'artiste, de l'homme, même, devant Dieu.

D'autre part, il considère que sa poésie doit agir sur le lecteur, qu'elle doit le modifier, qu'elle doit l'inspirer. Il aurait été tout à fait d'accord avec les auteurs modernes, qui pensent que le lecteur est un collaborateur de l'auteur. Pour Baudelaire, c'est ainsi. Quand il parle des tableaux, il nous dit que le vrai tableau est celui qui suscite des réflexions, des méditations chez celui qui le regarde.

Pour Rimbaud aussi, la poésie, nous le savons bien tous, n'est pas une fin en elle-même puisqu'il l'a abandonnée à 19 ou 20 ans et qu'il n'y est jamais revenu. La poésie, c'était pour lui, dans son rêve, quelque chose qui devait précisément être *multiplicateur*

³¹ O. c., p. 14.

de progrès. Et quand il a constaté que la société n'était pas au point pour ce genre de poésie, il est parti, il s'est retiré.

Pour tous les deux, par conséquent, la poésie est avant tout — et c'est là le sommet où ils se rejoignent, et c'est quelque chose de capital, car tout l'art moderne et toute la poésie moderne sont sortis de cette nouvelle conception — pour eux, la poésie et l'art, c'est d'abord un moyen d'inquiéter, c'est une mise en question de la condition humaine.

Université de Nice
